
Le Verbe imagé de Tennessee Williams

Christian Viviani



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/352>

DOI : 10.4000/doublejeu.352

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 27-36

ISBN : 978-2-84133-511-4

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Christian Viviani, « Le Verbe imagé de Tennessee Williams », *Double jeu* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 22 mai 2018, consulté le 18 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/352> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.352>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LE VERBE IMAGÉ DE TENNESSEE WILLIAMS

Le renouveau du cinéma américain dans l'immédiat après-guerre associe des cinéastes (et souvent scénaristes) comme Elia Kazan, Joseph L. Mankiewicz ou Richard Brooks à l'émergence d'une nouvelle génération d'acteurs, marquée par un style de jeu plus naturaliste (Marlon Brando, Paul Newman, James Dean), ainsi qu'aux auteurs de théâtre auxquels ces acteurs ont dû d'être remarqués. Arthur Miller, William Inge ou Clifford Odets deviennent les emblèmes d'un cinéma de prestige, empreint de littérature dramatique, qui établit une circulation entre Broadway et Hollywood. Le plus adapté, le plus médiatique de ces auteurs est certainement Tennessee Williams, souvent mis en scène, tant au théâtre qu'au cinéma, par Elia Kazan, et interprété par Marlon Brando.

LES DÉBUTS D'UN ÉCRIVAIN, ENTRE CINÉMA ET THÉÂTRE

Thomas Lanier Williams est né à Columbus, dans le Mississippi, en 1911, dans un milieu à la fois marqué par la religion (le grand-père maternel était un ministre épiscopalien) et complètement dysfonctionnel : le père, représentant en chaussures, était la plupart du temps sur les routes où il avait acquis l'habitude de boire. Thomas, sa sœur aînée Rose et leur frère cadet Walter étaient donc sous l'autorité d'Edwina, la mère, archétype fané de la « *Southern Belle* », décrite par Taïna Tuhkunen dans son essai *Demain sera un autre jour* : « jeune femme privilégiée, officiellement introduite dans la société. Issue des élites sociales sudistes, la *Southern Belle* était généralement

une jeune femme plutôt exubérante, vaniteuse et quelque peu naïve »¹. Les revers de fortune subis par nombre de familles coloniales du Sud ont fait de la *Southern Belle* un vestige nostalgique, dont l'introduction dans la bonne société était plus un leurre qu'une réalité. Tennessee Williams dramaturge dessinera plus d'un portrait de *Southern Belle* déchue, dont il fera un mythe décadent : ce sera Amanda, la mère rêveuse de *La ménagerie de verre*, ou Blanche Dubois, la pathétique menteuse compulsive d'*Un tramway nommé Désir*, double souvenir d'une mère, adorée mais aussi crainte pour son hystérie et ses sautes d'humeur, et de Rose, sœur chérie qui sombrera dans la névrose. Dans ses carnets, lors de la préparation du film *Un tramway nommé Désir* (*A Streetcar Named Desire*, 1951), Elia Kazan abonde dans cette interprétation : « Blanche est une créature dépassée, en voie d'extinction, comme un dinosaure. Elle va bientôt être poussée sur le rebord du monde »².

Précocement doué pour l'écriture, le jeune Thomas voit sa première nouvelle publiée en 1928, alors qu'il n'a que 16 ans. Mais il va hésiter avant de trouver sa voie : des études de journalisme qui l'ennuient, la succession professionnelle de son père, qu'il trouve monotone, vont lui causer sa première dépression sérieuse. Il reprend des études universitaires en se tournant vers l'écriture : « Le théâtre et moi nous nous sommes trouvés pour le meilleur et pour le pire. Je sais que c'est la seule chose qui m'ait sauvé la vie »³.

Dès sa première pièce, *Cairo, Shanghai, Bombay*, en 1935 (non représentée), il était donc évident que c'était le théâtre qui attirait le jeune Tom Williams, même s'il avait été tenté par l'essai ou la nouvelle. La première œuvre qui connut une représentation fut *A Battle of Angels*, en 1940, à Boston. La relative obscurité qui entoura cette création n'empêche cependant pas d'y voir un véritable acte de naissance.

En 1939, Tom avait pris définitivement comme nom de plume « Tennessee », le surnom qui lui était donné dans ses années d'école, à cause du lourd accent du Sud dont il ne se défit jamais. *A Battle of Angels* ne resta pas aussi obscur que l'on aurait pu le croire : les agents de la MGM, toujours à l'affût de talents d'écrivains qui pourraient rejoindre l'imposante équipe de scénaristes du studio, engagèrent le jeune dramaturge. Williams résida

-
1. Taina Tuhkanen, *Demain sera un autre jour. Le Sud et ses héroïnes à l'écran*, Pertuis, Rouge Profond (Raccords), 2013.
 2. Dans Elia Kazan. « Le plaisir de mettre en scène ». *Carnets, essais et conférences*, Robert Cornfield (éd.), Paris, G3J éditeur, 2010, p. 57.
 3. C'est une inscription, tirée des écrits intimes du dramaturge, qui figure sur une plaque commémorative, érigée en 2008, du Rhodes College, à Memphis, Tennessee, une institution dont il avait été élève (ma traduction).

quelques mois à Hollywood, le temps de rédiger un scénario, largement autobiographique et dont les personnages féminins étaient respectivement inspirés par sa mère et par sa sœur Rose. Il l'avait écrit sur mesure pour la légendaire Ethel Barrymore (la mère), membre éminent de la *Royal Family of Broadway*⁴, et pour la toute jeune (18 ans) Judy Garland (la fille), fraîche de son triomphe dans *The Wizard of Oz* (*Le magicien d'Oz*, Victor Fleming, 1939). Malgré l'assentiment des deux actrices, le projet avorta quand le propriétaire du studio, Louis B. Mayer, essaya de faire remanier le scénario pour Greer Garson, actrice qui était alors sa favorite : elle avait 35 ans, ce qui modifiait complètement la relation mère-fille au cœur de l'intrigue. Williams quitta Hollywood avec son canevas sous le bras. Quelques années plus tard, il allait en faire la pièce qui l'imposa du jour au lendemain : *The Glass Menagery* (*La ménagerie de verre*, créée à Chicago, en 1944). Quant à *A Battle of Angels*, l'écrivain allait le retravailler en *Orpheus Descending* (*La descente d'Orphée*, 1957), adapté au cinéma sous le titre de *L'homme à la peau de serpent* (*The Fugitive Kind*, Sidney Lumet, 1960).

CRÉATIONS ET ADAPTATIONS

Au-delà de l'anecdote, ces débuts montrent le lien étroit qui existe entre Tennessee Williams et le cinéma. Tantôt il écrit directement pour le média, transformant certaines de ses propres pièces (*La poupée de chair* / *Baby Doll*, Elia Kazan, 1956, qui fusionne en un scénario deux pièces courtes, *The Unsatisfactory Supper* et *27 Wagons Full of Cotton* ; *L'homme à la peau de serpent*), tantôt il laisse d'autres les remettre en forme (la réécriture d'une grande partie de la pièce en un acte *Soudain l'été dernier* / *Suddenly Last Summer*, par le réalisateur-scénariste Joseph L. Mankiewicz, 1959). Il engendra même de véritables « à la manière de », comme *Propriété interdite* / *This Property Is Condemned* (Sydney Pollack, 1966), imaginé par plusieurs scénaristes dont Francis Ford Coppola, Sydney Pollack et David Rayfiel, à partir d'un court acte, insuffisant pour un long-métrage, qui tint lieu de simple prétexte.

Si l'on écarte les très nombreux filmages de ses pièces pour la télévision, un peu partout dans le monde, l'apport cinématographique de

4. Avec ses frères John et Lionel. La dynastie se perpétue avec John Drew Barrymore, fils de John (l'assassin au rouge à lèvres dans *La cinquième victime* / *While the City Sleeps*, de Fritz Lang, 1955) et la fille de ce dernier, l'actrice contemporaine Drew Barrymore. George Cukor, ami proche d'Ethel Barrymore, fit de la famille d'acteurs le sujet d'un de ses premiers films, *The Royal Family of Broadway* (1932). Ethel, John et Lionel ne furent réunis à l'écran qu'une seule fois, dans *Raspoutine et l'Impératrice* (*Rasputin and the Empress*, Richard Boleslawski, 1933).

Tennessee Williams est constitué d'une vingtaine de collaborations ou adaptations. Pour la majeure partie (seize titres), il s'agit de transferts cinématographiques de pièces, à succès (*La ménagerie de verre*, Irving Rapper, 1950⁵; *Un tramway nommé Désir*) ou non (*Last of the Mobile Hot Shots*, Sidney Lumet, 1970, tiré de *Blood Kin*⁶; *Boom*, Joseph Losey, 1968, tiré de *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*). Mais on compte également une adaptation de roman (*Le visage du plaisir / The Roman Spring of Mrs. Stone*, José Quintero, 1960, tiré du *Printemps romain de M^{me} Stone*), une de nouvelle (*Noir et blanc*, Claire Devers, 1986), un scénario original (*Les vagabonds du Nouveau Monde / The Migrants*, Tom Gries, 1974 – tourné pour la télévision, mais qui connut quelques distributions en salles en Europe) et une écriture de dialogues (la version anglaise de *Senso*, Luchino Visconti, 1955⁷).

Il faut opérer une distinction entre les pièces qui ont été plus ou moins littéralement transférées à l'écran (neuf titres) et celles qui ont fait l'objet d'une réécriture plus ou moins importante. Celle-ci, on l'a vu, a pu être le fait de l'auteur lui-même (*La descente d'Orphée*; *Baby Doll*⁸; *Boom*, où il adapte un de ses plus retentissants échecs de théâtre) ou non (*Soudain l'été dernier*, *Propriété interdite*, mais également *Last of the Mobile Hot Shots*). En Europe, Williams a collaboré avec Visconti et a inspiré Douglas Sirk (*Bourbon Street Blues*, tiré d'une pièce en un acte, *The Lady of Larkspur Lotion*⁹) et Claire Devers (*Noir et blanc*, suggéré plus qu'adapté de la

-
5. Paul Newman réalisa en 1987 une nouvelle version de *La ménagerie de verre*, interprétée par son épouse Joanne Woodward dans le rôle d'Amanda. Ce remarquable film fut réalisé pour la télévision mais fut brièvement exploité en salles en France.
 6. Créé tardivement en France en 2011, sous le titre *Le paradis sur terre*.
 7. Visconti avait introduit le théâtre de Williams en Italie en mettant en scène *Un tramway nommé Désir* ou *La descente d'Orphée*. *Senso*, production à gros budget qui réunissait des stars internationales, fut tourné simultanément en italien et en anglais; Paul Bowles et Tennessee Williams sont crédités au générique des dialogues de la version anglaise.
 8. La collaboration avec Elia Kazan fut rude, comme en témoigne la correspondance des deux hommes dont les extraits sont rapportés dans *Elia Kazan*. « *Le plaisir de mettre en scène* »... Williams, mécontent des modifications suggérées par Kazan, écrivait à son agent Audrey Wood : « Cela ne veut pas dire que je doute de ses bonnes intentions, ou que je ne l'aime pas, c'est simplement que je ne veux plus re-travailler avec lui dans une situation où il me dirait ce que je dois faire et où moi je suis tellement décontenancé, et désireux de lui faire plaisir, que je serais incapable de lutter pour mes goûts et mes convictions » (*ibid.*, p. 213-214). La production théâtrale française en 2010 n'est évidemment pas une pièce originale mais l'adaptation du film de Kazan.
 9. C'est un remarquable court-métrage (24 minutes), tourné en 1979, par le grand réalisateur américain d'origine allemande, dans un but pédagogique: il s'agit d'une manière de *master class* destinée à des étudiants en cinéma et qui bénéficie de la présence d'Hanna Shygulla et de Rainer Werner Fassbinder, comme acteurs, tous deux admirateurs du maître Sirk. La pièce est finement analysée par Stella Adler dans *Stella Adler on America's*

nouvelle *La statue mutilée*). Cette énumération permet de prendre la mesure de la présence (considérable) de Tennessee Williams dans le cinéma ainsi que de la diversité de cette présence.

Elle passe souvent par des réalisateurs qui ont été également ceux qui ont mis en scène Williams au théâtre : Elia Kazan, José Quintero, Peter Glenville (*Été et fumées / Summer and Smoke*, 1961). Mais aussi par des spécialistes de l'adaptation théâtrale comme Richard Brooks (*La chatte sur un toit brûlant / Cat on a Hot Tin Roof*, 1958 ; *Doux oiseau de jeunesse / Sweet Bird of Youth*, 1962) ou Sidney Lumet. D'honnêtes artisans (Irving Rapper, Daniel Mann – *La rose tatouée / The Rose Tattoo*, 1955 –, George Roy Hill – *L'école des jeunes mariés / Period of Adjustment*, 1962¹⁰) voisinent avec des cinéastes à l'univers original (John Huston – *La nuit de l'iguane / The Night of the Iguana*, 1964 –, Joseph Losey, Luchino Visconti) ou des expérimentateurs (Douglas Sirk, Claire Devers). Une œuvre finalement foisonnante, dont nous ne pouvons embrasser la totalité dans le cadre du présent article : nous nous limiterons ici aux adaptations de pièces de théâtre, qui ont été réalisées du vivant de l'auteur.

ACTEURS DE CINÉMA, ACTEURS DE THÉÂTRE

Le mélange de virilité et de féminité qui caractérise les personnages masculins de Williams, des plus brutaux (Stanley Kowalski dans *Un tramway nommé Désir*) aux plus tendres (Val Xavier dans *La descente d'Orphée*) et vulnérables (Chance T. Wayne dans *Doux oiseau de jeunesse*), est un signe sociologique qui s'incarnera directement dans les *personae* cinématographiques de Marlon Brando ou de Paul Newman, et, indirectement, dans celle de James Dean, acteurs dont le mélange de masculinité et de sensibilité parfois au bord du larmoiement tranchait avec la virilité axiomatique de la génération précédente (John Wayne, Clark Gable). Dans un chapitre consacré à Tennessee Williams, Stella Adler, membre initial du Group Theatre et grande formatrice d'acteurs, amie intime du dramaturge, a bien senti ce clivage entre la nécessité de s'afficher « fort » et celle de cacher une faiblesse non conforme au cliché viril, quand elle définit le théâtre américain de la façon suivante : « Le théâtre américain nous montre à quel

Master Playwrights. Eugene O'Neill, Thornton Wilder, Clifford Odets, William Saroyan, Tennessee Williams, William Inge, Arthur Miller, Edward Albee, Barry Paris (éd.), New York, Knopf, 2012.

10. Comédie très peu connue, la seule qui se rapproche d'un classique théâtre de boulevard. Kazan aurait dû la mettre en scène au théâtre mais y renonça, encore sous le coup des divergences de vues apparues lors de l'écriture du scénario de *Baby Doll*.

point l'homme est frustré»¹¹. Bien entendu, l'œuvre de Williams illustre, parfois douloureusement, mais toujours poétiquement, ce déchirement, perceptible notamment dans le théâtre et le cinéma de l'après-Seconde Guerre mondiale.

À l'exception des deux incarnations sensuelles et juvéniles d'Elizabeth Taylor (*La chatte sur un toit brûlant*, *Soudain l'été dernier*), les personnages féminins de Williams possèdent, quant à eux, une caractéristique souvent caricaturée, car jugée *a priori* « anti-glamour », celle de l'âge mûr. Plus iconiques que leurs versions théâtrales, les Blanche Dubois, Serafina, Lady Torrance ou Maxine Faulk du cinéma sont enrichies par le souvenir que les actrices mûres portent en elles. Vivien Leigh fait de Blanche Dubois une manière de réincarnation de Scarlett O'Hara, ce qui rend le personnage d'autant plus émouvant¹², une osmose que l'on retrouve dans la superposition du souvenir néo-réaliste aux deux apparitions d'Anna Magnani (*La rose tatouée*, *L'homme à la peau de serpent*), celui de Pandora et de Maria Vargas à Maxine Faulk (Ava Gardner dans *La nuit de l'iguane*¹³) ou chez Flora Goforth (Elizabeth Taylor dans *Boom*), réplique agonisante des resplendissantes héroïnes incarnées par la même actrice dans des films antérieurs tirés de pièces de Williams. Par-delà les icônes actorales, la trace cinématographique de Tennessee Williams est présente jusque chez Pedro Almodóvar qui, dans *Tout sur ma mère* (*Todo sobre mi madre*, 2002), utilise *Un tramway nommé Désir* comme un intertexte, et Woody Allen, dont *Blue Jasmine* (2013) propose une brillante variante sur le canevas de la même pièce.

RAYONNEMENT ET MAGIE VERBALE

Si la carrière de Tennessee Williams a subi, à partir du milieu des années 1960, un déclin éprouvant qui a vu se succéder les échecs, entre 1950 et 1964, le dramaturge a connu, grâce au cinéma, une diffusion de son œuvre dont peu de ses contemporains pourraient se prévaloir. Malgré l'édulcoration de certains thèmes, voire leur réduction à l'état d'allusion (l'homosexualité dans *Un tramway nommé Désir* et dans *La chatte sur un toit brûlant*, la castration dans *Doux oiseau de jeunesse*), les adaptations, parfois acrobatiques car réalisées pour certaines aux dernières heures du code d'autocensure, dans les années 1950, ont réussi à ne pas trahir l'univers de l'auteur et

11. Stella Adler on America's Master Playwrights..., p. 203.

12. Voir à ce sujet Jacques Siclier, *Le mythe de la femme dans le cinéma américain. De « La Divine » à Blanche Dubois*, Paris, Cerf (Septième Art), 1956.

13. Ava Gardner fut un temps pressentie pour le rôle de la mère pour *Propriété interdite*.

lui ont assuré une audience extrêmement large, tant aux États-Unis que dans le monde entier : *Baby Doll* fit même chanceler le Production Code car il avait reçu l'approbation de cette institution en même temps que la Legion of Decency, puissant lobby catholique, condamnait le film comme « moralement abject », un « scandale » dont les journaux de l'époque firent leur régal (l'influent cardinal Spellman condamna même le film, sans l'avoir vu, lors d'une homélie, ce qui lui fit une excellente publicité...).

Malgré ces déboires et controverses (dont ils ont peut-être bénéficié), ces films ont surtout offert à Tennessee Williams des interprètes exceptionnels dont le statut quasi mythique paraît aller de soi avec la fascination de l'écrivain pour les mythes antiques (Orphée, par exemple, que l'écrivain incarne en différentes figures de poètes, dans *Orpheus Descending*, justement, ou *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, mais aussi dans Sebastian déchiqueté par ses mignons dans *Soudain l'été dernier*, résurgence du mythe des Bacchantes). Marlon Brando, Elizabeth Taylor, Vivien Leigh, Katharine Hepburn, Paul Newman, Anna Magnani, Ava Gardner ou Richard Burton fixent, dans un rayonnement tout autre que réaliste, des rôles qu'ils marquent à jamais.

L'auteur lui-même a manifesté très tôt sa fascination pour le rayonnement des stars de cinéma (le projet qui allait devenir *La ménagerie de verre*) et, à mesure que ses pièces étaient filmées de plus en plus souvent, il fut amené à concevoir certains personnages non en fonction de personnalités théâtrales, mais en fonction de personnalités cinématographiques, en général hors normes, qui, tôt ou tard, allaient, d'une certaine manière, les fixer dans l'inconscient du public. Ainsi la Serafina de *La rose tatouée* naquit de la connivence immédiate qui s'établit entre lui et Anna Magnani et qui dura jusqu'à la mort. L'actrice italienne, peu à l'aise en anglais, n'osa pas jouer la pièce à Broadway, et c'est la plus discrète Maureen Stapleton qui la créa. Mais Magnani retrouva le rôle qui lui était destiné dans son transfert cinématographique, ce qui lui rapporta un Oscar de la meilleure actrice. La situation se reproduisit à l'identique avec *La descente d'Orphée*, où Williams rêvait de réunir sur scène Marlon Brando et Anna Magnani ; mais Brando était absorbé par des engagements cinématographiques et l'actrice italienne redoutait toujours de jouer sur scène dans une langue étrangère. Encore une fois, Maureen Stapleton se substitua à l'actrice italienne et Cliff Robertson remplaça Brando. Mais l'adaptation cinématographique réalisa le rêve du dramaturge. Le film, très sous-estimé à sa sortie, est maintenant un très précieux témoignage de l'imaginaire de Williams : la « carnalité » brute du néo-réalisme y rencontre la poésie parfois diaphane du Vieux Sud. Brando, paré d'attributs vestimentaires (le tee-shirt, le blouson en peau de serpent) et de fétiches (la guitare), est utilisé à partir d'un potentiel iconique (théâtral et cinématographique) dont Tennessee lui-même avait

été l'un des principaux artisans (le Stanley Kowalski du *Tramway*) : cela dans le but de mieux surprendre car on attend de Brando une explosion de violence alors qu'il nous offre délicatesse et poésie. Sobrement filmé en un gros plan envoûtant, le fameux monologue des « oiseaux sans pattes » se déroule presque dans un murmure et reste à la fois un des sommets de l'art de Brando et de l'art de filmer le texte au cinéma. Magnani n'est guère en retrait : elle est tout aussi fascinante quand la caméra la surprend tout simplement à l'écoute de la parole incantatoire de Brando, que lorsqu'elle explose (ses joutes verbales et téléphoniques avec un pharmacien invisible, pour obtenir des somnifères sans ordonnance).

Magnani eut une autre amie fidèle, Bette Davis. Williams ne pouvait manquer d'être attiré par le magnétisme de celle qui est l'une des plus grandes actrices que le cinéma ait connues à ce jour. Pour elle, il imagina le rôle de Maxine, tenancière nymphomane de la *cantina* dans *La nuit de l'iguane*. Bette Davis, qui avait débuté au théâtre, connut sa consécration au cinéma ; malgré sa formation, elle ne revint que rarement, et avec réticence, à la scène. *La nuit de l'iguane* fut l'une de ces rares occasions. Les critiques furent mitigées et si la pièce connut malgré tout un certain succès, ce fut grâce à la curiosité suscitée par le retour de Davis à la scène. Mais Maxine, même si c'est un rôle flamboyant, n'est qu'un rôle secondaire, et Davis n'avait pas l'habitude d'être ainsi reléguée à l'arrière-plan. Peu à peu, l'ambiance dans les coulisses tourna au vinaigre et les rapports s'envenimèrent entre Williams et Davis¹⁴. L'actrice finit par quitter la pièce : Shelley Winters la remplaça un temps, mais ne put empêcher la chute de fréquentation. C'est au cinéma que Maxine trouvera sa plénitude dans l'interprétation chaleureuse et émouvante d'Ava Gardner : à ses côtés, le film de John Huston réunit deux autres acteurs qui jamais au théâtre, ni au cinéma, n'avaient côtoyé l'univers de Williams. Richard Burton, dépenaillé, bouffi, mais étrangement séduisant, est le défroqué révérend Shannon, et Deborah Kerr donne vie à la plus touchante des vieilles filles imaginées par Williams : Hannah Jelkes n'est que compassion et don de soi, et l'élégante Deborah réussit à ne pas se départir de ce rayonnement, même quand (encore un magnifique monologue de Williams qui donne l'occasion d'une mise en images mémorable !) elle raconte comment elle fit don de sa petite culotte à un pauvre homme sevré d'amour. Comme le

14. Il semblerait que Davis voulut pousser Williams à réécrire le rôle pour le rendre plus important. L'auteur connut souvent des interventions extérieures, dont il lui arrivait de tenir compte de manière décisive, comme en témoignent les échanges épistolaires parfois tendus entre Williams et Kazan (voir *Elia Kazan. « Le plaisir de mettre en scène »...*).

résume en exégète perspicace Stella Adler, « même lorsqu'il parle de choses banales, il se place à un haut niveau de langue »¹⁵.

On voit que dialogues et monologues reviennent souvent quand on se penche sur Tennessee Williams et l'écran. Qu'est-ce que cet auteur, que ses détracteurs qualifient souvent de verbeux, peut avoir de si fascinant pour le cinéma ? Probablement le verbe, avant tout. Le verbe peut être, au cinéma, le premier véhicule de l'imaginaire : le flash-back de *Soudain l'été dernier*, où l'image parcellaire suit la parole hésitante, est un bon exemple. Quand le verbe a le pouvoir lancinant que Tennessee Williams lui octroie, il met au défi un cinéaste de rechercher l'image qui ne se contentera pas de le visualiser, mais l'enrichira tout en demeurant au niveau suggestif requis. Cela ne passe pas par une simple « aération » du texte, bien que le dramaturge affiche une préférence pour les adaptations les plus littérales de ses pièces (il s'y voyait peut-être moins trahi) : *La rose tatouée*, peut-être la plus faible des œuvres cinématographiques suscitées par Williams, le confirme. *La chatte sur un toit brûlant*, en revanche, s'autorise une séquence pré-générique et un décor naturel aux premières images, pour ensuite s'enfermer dans le huis clos imaginé par Williams, et même l'approfondir en conférant à la topographie du grand manoir sudiste une portée plus ouvertement métaphorique que dans une mise en scène de théâtre : intimité de la chambre à coucher de Brick et Maggie, mensonge du rez-de-chaussée de réception (auquel on accède par le grand escalier, traditionnel emblème de pouvoir des fictions sudistes) et sous-sol, lieu du non-dit, où le conflit père-fils trouve sa résolution. En donnant vie aux souvenirs d'une adolescente qui traîne sur des rails de chemin de fer à l'abandon, *Propriété interdite* propose comme un film mental, dont l'héroïne tragique, Alva (Natalie Wood), est, justement, une victime de l'illusion romantique du cinéma. *Soudain l'été dernier* n'aère pas mais confine : on ne passe que d'un lieu étouffant (le jardin exotique de M^{me} Venable) à un autre (l'asile brutal où est soignée Catherine). Le monologue de Catherine, qui constitue la catharsis de l'œuvre, devient, sous la caméra de Joseph L. Mankiewicz, un stupéfiant morceau de bravoure : le visage d'Elizabeth Taylor, luttant contre elle-même pour faire surgir les souvenirs, occupe en gros plan un tiers du cadre, alors que ce que ses mots visualisent apparaît comme par bouffées discontinues dans la partie de l'écran laissée libre. Il s'agit là, mieux que d'un simple exercice de virtuosité, d'un véritable hommage au pouvoir suggestif des mots de Williams.

Tennessee Williams a sans doute toujours écrit pour le théâtre en sachant pertinemment (en le souhaitant peut-être) que ce qu'il écrivait

15. Stella Adler on America's Master Playwrights..., p. 227.

donnerait matière à un film. Il a été l'un des premiers dramaturges de son siècle à être à ce point conscient que la représentation sur scène n'était pas l'aboutissement de sa démarche créatrice, mais peut-être simplement le premier pas vers une destinée plus vaste dont il finirait par ne plus être le maître.

CHRISTIAN VIVIANI
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE